

De la militancia a la institucionalización. La experiencia de Arteón en los 70



María Julia Logiodice

UNR - CONICET - FLACSO/ julialogiodice@hotmail.com

Marilé Di Filippo

UNR - CONICET - UBA - UCSF/ mariledifilippo@hotmail.com

Fecha de recepción: 22/05/2015. Fecha de aceptación: 11/09/2015.

Resumen

El grupo Arteón, que este año cumple su 50 aniversario, fue por su trayectoria, capacidad de gestión e impacto en el campo teatral, uno de los más trascendentes de la década del sesenta y setenta en la ciudad de Rosario. En tal sentido, en este trabajo nos proponemos analizar las diferentes formas que fue adoptando el proceso de politización que atravesó el grupo durante ese período. Sostenemos la hipótesis que las prácticas de este grupo pueden pensarse como una experiencia de teatro militante (Verzero, 2013) que, a diferencia de otros colectivos, se singularizó por sostener una intensa vocación institucional. Fundamentalmente desde 1973 Arteón articuló su práctica militante con un activo proceso de institucionalización gremial y acercamiento al Estado. En tal sentido nos resulta un objeto de indagación privilegiado para comenzar a preguntarnos por los problemas que se trazan entre la militancia y la institucionalización, o las líneas de cierre y apertura de un proceso de politización cuando deviene institucional.

Palabras clave

Arteón
política
teatro militante
instituciones
sindicatos

Abstract

Arteón is a theatre group from the city of Rosario which is celebrating its 50th anniversary this year. During the sixties and seventies, it was one of the most significant groups in the city, considering its career, its management capacity and its impact in the theatrical field. In this paper, we analyze the group's process of politicization during that period. We hold the hypothesis that Arteón can be seen as an experience of militant theatre (Verzero, 2013) which, unlike other groups, was particular for its marked institutional vocation. Mainly since 1973, Arteón articulated its militant practice with an intense process of union institutionalization, getting, at the same time, progressively close to the state. In this regard, we consider it a privileged object of

Key words

Arteón
politics
militant theater
institutions
unions

inquiry to reflect on the problems that emerge between militancy and institutionalization, and between the closing and opening lines of a politicization process when it becomes institutional.

I

Arteón surge en 1965 por iniciativa de tres jóvenes rosarinos Néstor Zapata, María Teresa Gordillo y Sara Lindberg. Ellos provenían del Teatro Independiente del Magisterio (TIM: 1958-1967), un grupo dirigido por Carlos Mathus que se diferenciaba notablemente dentro de la escena teatral rosarina de la época, porque abrevó en algunos procedimientos de las vanguardias. En tal sentido, el TIM se autodefinía como “el único teatro de vanguardia en el país y que trabaja exclusivamente sobre métodos propios tanto en el montaje como en la preparación del actor” (Tello, 2007:455). Más allá del exceso en estas apreciaciones sobre su lugar en la escena teatral, hay que decir que en el marco de un predominio de las estéticas realistas promovidas por otros grupos de la época como EL Faro, Los Comediantes, La Ribera o Meridiano 61, el TIM se diferenciaba por renovar la práctica escénica y actoral con técnicas basadas en el lenguaje cinematográfico y en la expresión corporal.

Diferencias estéticas y de liderazgo determinaron que estos tres integrantes se separaran del grupo comandado por Mathus y formaran el Grupo de Organización Arte, nombre que acompañó los primeros años de actividad hasta que en 1968 adoptaron definitivamente el nombre de Arteón. La denominación, según Zapata, proviene de su admiración en los años de su fundación por Antonin Artaud, lo cual hizo que “una noche en un sótano de Dorrego al 700 (...) con Sara, Mary, Miguel y yo, nos preguntáramos ¿te gusta...? un poco de arte y un poco de on, por lo ontológico, por el hombre.... Y sí, nos gusta, somos eso (como si desde siempre hubiésemos sabido) de ahora en más somos Arteón” (Zapata, inédito).

Este grupo, con 50 años de trayectoria, se consolidó como un emprendimiento multidisciplinario capaz de aglutinar y promover la producción, realización y proyección de obras de teatro, cine, títeres y también cine publicitario. Asimismo, cumplió con una intensa labor pedagógica y difusora especialmente en el área de cine y teatro.

La primera experiencia de Arteón fue un corto experimental *C. 65* para cuya producción solicitaron un préstamo al Fondo Nacional de las Artes. Ante la necesidad de recuperar el dinero invertido, el grupo se propuso hacer una función de cine para recaudar fondos; alquilaron la sala del cine Urquiza para hacer una proyección a las 12.30 de la noche y salieron a vender entradas. Del éxito de esa experiencia nacerían “Los trasnoches del Arteón” y el germen de un sistema empresarial original que le brindaría al grupo la sustentabilidad y permanencia que signaron su trayectoria.

María Teresa Gordillo en una entrevista hecha para *Señales en la Hoguera* (2002) señalaba:

En el año '65 lo primero que hicimos fue idear algo que en Rosario no hubiera ¿Qué no había en Rosario? Cine de trasnoche. Todas las noches le dedicábamos dos horas. Íbamos a los bares y a los restaurantes a vender entradas. Cada trasnoche nuestro significaba más de 1000 personas. Tampoco había quien filmara películas de publicidad en Rosario, como sabíamos filmar dijimos: nosotros filmamos! (...) Y así el cine pasó a ser la forma que teníamos de conseguir dinero. (Arias, Rodríguez y Tomé 2002:20).

En esta época, el cine constituía uno de los principales consumos culturales de la ciudad; había aproximadamente 40 salas cinematográficas con una capacidad

para 700 u 800 espectadores y en todas ellas el público respondía generosamente (Viano, 2000:55). En ese marco “Los traspasos del Arteón” se convirtieron en uno de los espacios de sociabilidad preferidos de los jóvenes. Tal como nos contaba Zapata en una entrevista, estas reuniones duraban hasta aproximadamente las tres de la mañana y, además de proyectarse la película, se servía café gratis, se pasaba música *de onda*, el grupo “regalaba poemas de Rimbaud, Prevert, Neruda” y Sara Lindsberg hacía la locución (2015). De este modo, el grupo llegó a alquilar cuatro salas cinematográficas en simultáneo: el Urquiza, el Broadway, el Imperial y el Cairo.

Al mismo tiempo, comenzaron a filmar publicidades lo que generó una disponibilidad de recursos inédita para un grupo local. En este sentido, Arteón fue diseñando un sistema de distribución de recursos que permitía sostener su propia sala, colaborar con la sostenibilidad de sus miembros e invertir en las producciones teatrales. Como nos relataba Zapata “a partir de los recursos que se generaban con el cine se subvencionaban las actividades teatrales que eran “perdidosas” (2015). Esta innovadora estrategia de auto-financiamiento a través del cine y la publicidad le permitió a Arteón un gran despliegue y trayectoria en la ciudad.

En materia audiovisual, en estos primeros años, además de *C. 65*, el grupo produjo *Hablar*, un corto experimental que se estrenó en el taller del pintor Juan Grela y, en 1966, el primer ciclo de teatro en vivo para la TV local: “Tiempo de máscaras”. Este ciclo, que se proyectó en el recientemente creado Canal 5, constó de diez capítulos, cinco con Compañías de Buenos Aires y cinco con actores locales, entre ellos Mirko Buchín y David Edery.

En cuanto a la producción teatral, es posible trazar dos etapas, una con producciones de corte más experimental y otra dominada por la intención política y militante del grupo. La primera etapa se desarrolló desde 1965 a fines de 1970 e incluyó las producciones de tres obras breves: *Uno mismo* de Juan Carlos Lanza, *Las Góteras* de Rubén Martino y *Si, soy yo, desde aquí* de Zapata – basado en *Así hablaba Zaratustra* de Nietzsche –; *Panfoc* (1968) – según indica el programa de mano “un guión teatral cinematográfico de Néstor Zapata”, *Cosacontagio* (1970) y *Pequeña Bárbara* (1970), estas dos últimas creaciones colectivas del grupo.

Este corpus de obras se distinguió por el grado de experimentación del lenguaje teatral y la inclusión de elementos del lenguaje cinematográfico. *Si, soy yo, desde aquí* combinaba cine y teatro para presentar el desdoblamiento de un personaje que se encarnaba en el cuerpo del actor y su proyección en simultáneo. *Panfoc*, por su parte, utilizaba todo el espacio teatral como espacio escénico para montar un estudio de cine en el que los actores iban representando su papel entre un público sentado en plataformas por todo el espacio. En esta obra también se proyectaban imágenes en diapositivas, se hacían juegos de luces y sonido que afectaba directamente al público, como así también un *efecto nieve* que terminaba por mojar al público que estaba integrado al espacio escénico. En esta misma línea, *Pequeña Bárbara* se montó en un espacio circular y proponía una interacción directa con el público: es más, al finalizar la obra, los actores desnudos se sentaban entre el público y en ocasiones salían de la sala con él.

Durante este período, el grupo también fue experimentando en los modos de construcción dramática. Así por ejemplo *Cosacontagio* se construyó a partir de un trabajo de investigación en las calles de la ciudad. Los integrantes del grupo salían con cámaras fotográficas y grabadores para recuperar textos y construir a partir de esa información sus personajes, los que representaban cada uno un tipo de ciudad (Zapata, 2015).

Es así que, durante esta primera etapa, los creadores expresaron su preocupación por las problemáticas del hombre contemporáneo como la soledad, la existencia, el amor, el sentido de la vida, el individuo, y -recuperando la impronta experimental del TIM- indagaron con medios múltiples, combinando cine, fotografía proyectada y teatro, entre otros; y disposiciones no convencionales en la distribución del espacio y los espectadores (Cejas, 2002:11).

En 1968, ya con el nombre de Arteón, el grupo abrió su primera sala en Mitre 811. Ésta tenía una capacidad para 135 personas, un bar, baños, camarines y funcionó como teatro, micro-cine, espacio para recitales, exposiciones plásticas y cursos cortos de cine. Un años más tarde, se inauguraría la nueva sala en la galería El Paseo en Sarmiento 778 (Arias, Rodríguez y Tomé 2002:21).

A principio de 1971, el grupo decidió hacer una residencia de vida colectiva en Los Altos Florida, en Capital Federal, donde realizaron una temporada de dos meses presentando *Cosacontagio* y *Pequeña Bárbara*. Según relata Zapata, luego de esta experiencia, el grupo volvió “con una gran consistencia ideológica” (2015) y la decisión de empezar a militar en la Juventud Peronista, ya que hasta ese momento, el grupo tenía “una especie de gran culpa, cargo de conciencia de no haber militado nunca, de haber sido un grupo estético, teatrero, intelectual, zurdozo...” (2015). Sin embargo, esta decisión redefiniría los términos mismos en que los integrantes del grupo entendían la militancia.

Nosotros entendíamos la militancia como ir a los actos públicos, luchar contra la policía, ir al barrio a hacer quilombo, esa era la militancia política. Entonces le mostramos a un grupo de compañeros y dirigentes de la JP la versión de “Nuestro Pan” -la consigna era liberación o dependencia- y les pareció bárbaro, dicen: ‘la vamos a llevar a los barrios’. Nosotros ahí empezamos nuestro gran descubrimiento, lo que Arteón descubrió en sí mismo. La militancia, ¿qué es? Es una actitud de vida, que se asume de forma permanente y para siempre -una vez que la entendés- y que se transforma en tu propia manera de hacer las cosas. Es decir, nosotros hacíamos teatro, entonces nuestra militancia era hacer ese teatro distinto que otros no hacían. Entonces nos dimos cuenta que teníamos y podíamos militar con el teatro, que era un elemento más poderoso, mas concientizador, más llegador que cualquier discurso o afiliación o papel. En nuestra primer etapa. Después ya sí, militamos afiliados pintando paredes, componiendo listas y demás. Pero la primera etapa fue entender eso. Y ya nos pusimos a laburar muy fuerte en eso y vienen las elecciones del 73 (Zapata, 2015).

A partir de este redescubrimiento del teatro como una forma de militancia, el grupo comenzó una experiencia inédita en la ciudad con la puesta de *Nuestro Pan*, una obra montada para presentarse al aire libre que exponía la explotación de la clase obrera por el imperialismo, a través de un lenguaje eminentemente gestual. De esta forma, Arteón inició una práctica novedosa de circulación y militancia en los barrios populares de Rosario. Estos nuevos espacios de circulación eran en algunas ocasiones territorios de militancia de la Juventud Peronista y en otras generados por el propio grupo.

Zapata entiende que *Nuestro pan* fue una obra de transición entre la etapa experimental y la política, en tanto combinaba elementos formales de las obras previas con un contenido explícitamente político. Es decir, si bien el grupo ya había abordado temáticas sociales en obras previas, como en *Pequeña Bárbara*, en la que trabajaron, por ejemplo, el tema de la tortura y la opresión de la dictadura, podemos pensar que con *Nuestro pan* comenzó lo que hemos denominado como la etapa militante del grupo.

Es así que al comenzar los 70, Arteón empezó a transitar su segunda etapa, la militante que se desplegó de acuerdo con una ideología política peronista con “una franca dirección militante y una intención didáctica” (Tello, en Cejas 2002:11). La militancia de los integrantes de Arteón se desarrolló dentro del peronismo de manera explícita y generalizada: “Nosotros tomamos una posición política y fuimos catalogados como peronistas, era cierto, militábamos en el peronismo, con la JP” (Zapata, 2009).

En cuanto al repertorio, la mayoría de las obras de Arteón fueron realizadas a través de la metodología de la creación grupal. Un método que se desarrolló con fuerza en América Latina desde mediados de los 70, -siendo uno de sus mayores referentes el Teatro Experimental de Cali y su director Enrique Buenaventura- como un modo de crear una dramaturgia afín a los ideales de liberación que recorrían el continente. Según Gabriela Halac, se pueden sintetizar de la siguiente manera: las temáticas abordadas respondían a una problemática social vinculada a su entorno directo que los acercaba cada vez más a un teatro de denuncia, de protesta, contestatario; se utilizan espacios no convencionales para la actividad teatral surgiendo nuevos usos del espacio escénico con un mínimo de recursos técnicos y escenográficos; se instala como modalidad el debate después de los espectáculos, se apela a la improvisación y se apunta a la horizontalidad en los miembros del grupo (2006).

Según nos detallaba el director, el grupo rosarino llegó a esta forma de trabajo a partir de la experimentación y de forma autodidacta, en tanto no tenían noticias de las otras experiencias que se desarrollaban en simultáneo en Latinoamérica. Y Arteón fue el primer grupo en Rosario en utilizar sistemáticamente este tipo de procedimientos para la construcción dramática que se constituyó en una importante marca identitaria del grupo. En relación con esta búsqueda, María Teresa Gordillo decía:

...tratamos de buscar un lenguaje actual, basándonos en temas nacionales y, en lo posible, locales; no fue fácil de lograr, por supuesto, porque nosotros, los que habíamos trabajado en el TIM, heredábamos otra historia... (en Moset, 1994)

En el mismo sentido, Moset entiende que Arteón se diferenció de los otros grupos de la época, más apegados a las teorías de Stanislavsky, por la inspiración popular en las temáticas de las obras y la revalorización de la expresión plástica del actor (1994).

En ese marco, además de *Nuestro Pan* (1971)- cuyo nombre fue definido por los vecinos del Villa Francheti- el grupo produjo *Compañero País* (1973), una obra de teatro-circo que retrataba la resistencia peronista de 1955 a 1973 y se declaraba- según exponía el programa de mano- como una “humilde ofrenda a los compañeros que cayeron en la gloriosa lucha realizada por el Pueblo en los últimos 18 años y a todo argentino que hoy, se sienta comprometido con la Reconstrucción y la Liberación de nuestro país” (Cejas, 2002:11). Montada en los jardines de Canal 5 con una disposición circular circense con gradas para el público y una estructura escenográfica de 17 metros de alto -realizada con desechos de la municipalidad tales como sillas, faroles, máquinas tragamonedas, etc.- esta obra marcó una nueva búsqueda estética para el grupo que comenzó a abreviar en la tradición circense. Esta búsqueda se continuará en su obra posterior, *Los de ajuera son e' palo* (1974)¹, un trabajo de teatro-circo y música “dedicado como humilde homenaje, a la memoria inmortal del Tte. Gral. Perón, en el mes aniversario de su desaparición física. Simplemente porque su pensamiento inspiró esta obra” (programa de mano). Ésta fue la última producción del grupo antes del golpe de estado de 1976, el que marcaría un nuevo rumbo estético para el grupo.

1. El elenco estaba compuesto por Frida Hermann, María Teresa Gordillo, Sara Lindberg, Miguel Ángel Daga, Verónica Meotto, José Quintana y Carlos Medina.

En 1972, la sala de Arteón fue incendiada, según la policía *accidentalmente* y, según los integrantes del grupo, por una bomba que entró por la claraboya del contrafrente. Esa misma tarde, el grupo salió a la calle con una caja que decía “Se incendió Arteón,

colabore», generando una gran adhesión en la ciudadanía. Una semana más tarde, alquilaron el local en Laprida 555 que había sido la sede de Los Comediantes y reanudaron sus actividades. Un año más tarde, se reinauguró la sala de calle Sarmiento generando otro hecho inédito en el teatro independiente local, pues desde 1973 a 1983 Arteón llegó a tener cuatro salas en funcionamiento permanente y simultáneo. La primera de ellas se llamó Sala Arteón y se encontraba ubicada en calle Sarmiento 778, planta alta; otra funcionó en Laprida 555 como sala de teatro y taller; la tercera estaba asentada en el Centre Catalá en Entre Ríos al 700, nombrada como “Micro-cine Arteón 2”, y, finalmente, por Peatonal Córdoba entre Mitre y Sarmiento se hallaba la sede administrativa del grupo acompañada de una pequeña sala donde se desarrollaban talleres de cine, danza contemporánea y teatro para adolescentes.

Arteón además de presentar sus obras en sus salas y en barrios de Rosario se diferenció por llevar adelante numerosas giras por el interior del país, por realizar dos temporadas -en 1970 y 1971- en Capital Federal y por ser el único grupo local que concretó una gira internacional en 1977 con *Stéfano*, invitado por la Federación de Festivales de Teatro de América, con la cual visitó México, Guatemala, El Salvador, Costa Rica, Colombia, Panamá y Venezuela. Asimismo, durante este período participó de II Festival Internacional de Córdoba (1971), el III Festival Nacional y Latinoamericano de Córdoba (1978) y fue preseleccionada para participar en el Festival de Nancy en Francia (Moreno y Tiberti, 2013: 255-273).

Recuperando la conceptualización de Lorena Verzero (2013), podemos pensar esta etapa del grupo como una experiencia de teatro militante. Según la definición de la autora -quien analiza las experiencias de los grupos Octubre, Once al Sur, el trabajo de Boal en la Argentina, La Podestá y Libre Teatro Libre entre 1969 y 1975- el teatro militante desarrolló experiencias colectivas de intervención política poniendo su trabajo al servicio de las luchas sociales o políticas. En lugar de competir con el teatro dominante o de enfrentarse al teatro realista reflexivo de intertexto político, estas experiencias se propusieron dar a la actividad teatral una funcionalidad diferente a la atribuida desde la mirada hegemónica. Compartieron la finalidad de concientización social y la búsqueda de un teatro popular, así como la socialización y politización de la experiencia. En tal sentido, no se trataba de denunciar la realidad o de dar testimonio, sino de formar parte de un proceso de transformación. De allí la definición que hacían de las experiencias como actos o armas para la transformación social y sus apuestas por una obra abierta a la actualización de acuerdo con el devenir histórico. Como afirma Verzero, el teatro militante se formó en su mayoría por personas jóvenes con una formación teatral plural que se autoidentificaban como *trabajadores de la cultura*, trascendiendo la noción de teatristas. Jóvenes que entendieron la militancia como una forma de vida que definió los vínculos político o partidarios, la organización de los colectivos y las relaciones personales, entre otras dimensiones (2013: 127-132).

Estas características permitirían pensar a Arteón como una experiencia de teatro militante, que participó de ese clima de época y de la certeza de que “podían militar con el teatro”, tal como refería Zapata. Arteón compartió con el teatro militante las políticas de circulación por espacios no convencionales, la articulación con la política partidaria, la apelación a la creación colectiva como modo de construir una dramaturgia cercana al pueblo y la concepción del teatro como una forma de militancia en tanto que *actitud de vida permanente*.

En este sentido, sostenemos que Arteón se incorporó al proceso de politización que atravesó la esfera del arte en el contexto de los 70 y que señaló el desplazamiento del ideal del intelectual sartriano, que había alimentado la figura del artista comprometido por el que bregaban los fundadores del Movimiento del Teatro Independiente, por la intervención política directa (Cfr. Gilman, 2012). Arteón compartía con los grupos del

circuito local identificados con la tradición independientes -como Escena 75- por ejemplo- la constatación de que los artistas e intelectuales estaban llamados a constituirse en portavoces de una urgente transformación social y de que sus discursos debían resultar significativos para la sociedad, especialmente para los sectores populares. Sin embargo, a diferencia de lo planteado por aquellos, Arteón -conjuntamente con toda una generación de artistas e intelectuales que se radicalizaron en los 70- profundizó su voluntad de intervención política directa e instauró un tipo de relación subordinada respecto de lo político partidario.

Contrariamente a lo que sucedió con los colectivos de teatro militante que investiga Verzero (2013), Arteón mantuvo desde 1973 una intensa vocación institucional, tanto en la articulación de sus prácticas en el Estado -dimensión que, en los otros grupos, se da de manera más ocasional- como en sus perspectivas de ordenamiento del campo hacia adentro por la vía sindical. Entendemos que esta fervorosa vocación institucional, sobre la que nos detendremos en el próximo apartado, le otorgó a la experiencia de Arteón una característica diferencial respecto de las demás experiencias de teatro militante.

Como afirmaba Zapata, al descubrimiento del teatro como una forma de militancia, le sucedió una participación política institucional que marcaría uno de los rasgos más salientes de este período. En tal sentido, el director decía:

Los 60 fueron años de utopía, fueron los años de la rebelión, los años del cambio, de la juventud. Nosotros íbamos a cambiar el mundo, y nuestro enemigo principal era el sistema. Todo estaba mal, el sistema político, el social, el económico, el religioso, el sistema había que cambiarlo, había que pegar un grito de rebeldía, de cambio. Los años 70 fueron años de una madurez en los cuales uno dice, sí, hay que cambiar un montón de cosas pero a través de un proyecto político, no sólo a través de un grito y un pataleo. Hay que organizarse políticamente, hacer una lucha por la toma del poder (Zapata, 2009).

La intensa voluntad de crear un arte político, la subordinación de lo estético a lo político, la justificación de su producción en términos político ideológicos, explícitamente en el marco de una militancia dentro de la Juventud Peronista y la vocación institucional fueron entonces las marcas de las prácticas estético-políticas de Arteón en los 70.

II

Resulta interesante señalar que el proceso de politización que se dio en la esfera teatral local desde fines de los 60 y comienzos de los 70 derivó en un proceso de institucionalización sectorial inédito en la ciudad. Pues, si otros itinerarios de politización de la época derivaron en un abandono del arte como opción política -tal el caso temprano en Rosario de los integrantes del Tucumán Arde (Longoni y Mestman 2008)- o en el caso del teatro militante, desde aproximadamente 1974, en opciones que incluyeron la disolución del grupo La Podestá, o el exilio y la posterior disolución, como en Libre Teatro Libre, o el pasaje a la lucha armada, tal el caso de algunos integrantes de Octubre que se incorporaron a Montoneros, en Rosario la politización devino en un intenso proceso de institucionalización gremial y acercamiento al Estado, en el que Arteón fue un protagonista ineludible.

Sindicatos

Respecto de lo sindical hay que decir que luego de las experiencias de ARTI (1961-1964) y FE.TE.R (Federación de Teatros de Rosario y Zona Sur de la Provincia de Santa Fe)- de la que aún no se tienen mayores datos- en 1973 se creó

la Delegación Rosario de la Asociación Argentina de Actores, siendo elegido Néstor Zapata como Secretario General. La participación de la delegación local en el plenario normalizador de la CGT Rosario produjo una confrontación con la entidad central que, en un telegrama fechado el 5 de abril de 1974, desconoció a la filial rosarina expresando:

No estando previsto nuestros estatutos hasta la fecha existencia filiales o regionales de esta Asociación comunicamos no puede haber delegados ante CGT Regional Rosario por consiguiente no puede ser valida vuestra actuación (Telegrama AAA).

En respuesta a esta disputa, ese mismo año se creó el Sindicato Santafesino de Trabajadores del Teatro (SISTTEA). Según consta en el Acta del Escrutinio y Puesta en Posesión de Autoridades de la Junta Electoral de SISTTEA, en las elecciones realizadas en la ciudad de Rosario y Santa Fe- en abril de 1975- resultó electa la lista "Unidad" por 148 votos contra 10 en blancos, de forma que tomaron posesión para Consejo Directivo como Secretario General, Néstor Zapata; como Secretario Adjunto, Walter Pangia; Secretario Gremial, Eduardo Cincuemani; Secretario de Cultura, Norberto Campos; entre otros y, como integrantes del Consejo Integral, Guerino Marchesi, Cristina Partes, Emilio Lenski, Miguel Ángel Daga y Jorge Rucci, de Santa Fe, entre otros.

Analizando la composición de la lista y acorde a las referencias aportadas en entrevista por Zapata (2015), podemos pensar que, si bien el sindicato local durante esta etapa estuvo dirigido por actores afiliados al peronismo, entre sus filas se contaban también afiliados vinculados a la izquierda, fundamentalmente al Partido Comunista. De allí que podemos pensar que el eje central que atravesó los conflictos de esta etapa se sintetizaron en la oposición entre posturas más centralistas o federales. Es decir, el corte no fue preferentemente partidario, sino regional.

Los conflictos entre la AAA y SISTTEA se profundizaron en razón del debate por una ley Nacional de Teatro que se convirtió en uno de los principales ejes de la política del sector durante el período. Un proyecto que enfrentó a sectores más vinculados con la central de la Asociación Argentina de Actores -cercana al Partido Comunista- y las regionales del interior que propugnaban por un proyecto más federal. Esta confrontación se cristalizó institucionalmente cuando en el IV Congreso Nacional de Trabajadores de Teatro realizado en Rosario del 14 al 17 de noviembre de 1974 se creó la Federación Argentina de Trabajadores del Teatro (FATTA):

...porque entendemos que el interior argentino ha venido sufriendo un proceso de colonización y dependencia cultural, así como la carencia de un proyecto que unificara en lugar de aislar sus regiones entre sí: es que nos proponemos revertir totalmente ese proceso, hasta alcanzar el estado que permita la concreción plena de las expresiones surgidas de sus hombres, de su sentir, de su realidad (Programa IV Congreso Nacional de Trabajadores del Teatro).

En el marco de esta disputa por una ley nacional del teatro, la FATTA se trazó una estrategia de crear una institucionalidad paralela a la AAA -tal como se había hecho durante el primer peronismo- y a través de ella le ganó la personería gremial en la ciudad de Córdoba, Mar del Plata- creando S.A.M.A. (Sindicato de Actores Marplatenses) y Rosario. En este último caso- por Resolución N° 452 del Ministerio de Trabajo de la Nación- aduciendo la mayor representatividad de la nueva institución, en tanto tras una inspección realizada en julio de ese año en la provincia- se constató la existencia de 13 afiliados a la AAA y 450 afiliados en SISTTEA.

Estado

Vale señalar que, hacia fines de los 60 y principios de los 70, el campo de las políticas culturales se comenzó a dinamizar. En ese marco, en 1974, se creó en la ciudad de Rosario la Escuela Nacional de Títeres, dentro de la órbita de la Dirección Nacional de Enseñanza Artística (DINADEA). Su primer rector fue Alcides Moreno y no tenía un edificio propio, sino que funcionaba dentro de la Escuela Provincial de Enseñanza Media Las Heras, en la zona norte de la ciudad. Si bien, según los datos recabados en entrevistas esta institución ocupó un rol muy marginal dentro del campo teatral de la ciudad hasta su refundación en 1986, constituye la primera escuela oficial de nivel nacional de artes escénicas de Rosario.

A nivel provincial, a partir de 1973 con el segundo gobierno de Silvestre Begnis, esta vez con el Partido Justicialista, se profundizó la inserción del teatro en la esfera estatal, aunque reasumiendo el discurso de la cultura popular presente en el primer peronismo e incorporando -al menos, en lo discursivo- un componente revolucionario inédito. Dentro de los discursos del Dr. Casco, subsecretario de cultura, se reafirmaba el horizonte de su accionar a partir de una cultura popular, nacional y revolucionaria:

...popular porque surge de las raíces más profundas del pueblo (...) nacional, ya que partiendo de los valores patrióticos tiene a la formación del verdadero ser argentino, y revolucionaria porque requiere el rompimiento de las estructura de la dependencia, para dar lugar a la Argentina Potencia (Campana 1999: 127).

En lo teatral específicamente, el gobierno provincial de 1973 a 1976 por primera vez incluyó al teatro dentro de su organigrama oficial, a partir de la creación del Departamento de Teatro, Cine y Audiovisual con sus secciones de Cine y Audiovisual, Títeres, Teatro de Sordos, Literatura infantil y Promociones Teatrales. Dentro de esta estructura se incluyó La Escuela de Teatro y el Taller de Teatro de Santa Fe y se creó la Comedia Provincial de Teatro, con sede en la ciudad de Rosario (disposición N°58/74, decreto 5251/74).

El primer elenco de la Comedia Provincial se formó en noviembre de 1974 por concurso de antecedentes y oposición con un jurado compuesto por dos representantes de la Secretaría de Cultura Provincial, dos de la Asociación Argentina de Actores (uno de Buenos Aires y otro de la filial local), uno de la Sociedad Argentina de Autores de Argentina (Capital Federal), otro de la Asociación Argentina de Directores de Teatro (Capital Federal) y el director de la Comedia. Este elenco estuvo compuesto por: Emilo Lensky, Guerino Marchesi, Walter Pangia, Norma Pellegrino, Daniel Ricart, Graciela Braganolo, Norberto Campos, José Alberto Fanto, Liliana Gonzalez y Perla Mabel Trillas²; es decir, actores que ya tenían gran trayectoria la ciudad. Se contrató como director al señor Alejandro Anderson y se designó como director administrativo a Néstor Zapata, quien además asumió la dirección de la Sala Evita (hoy Plataforma Lavardén).

En el acto inaugural de la Comedia Provincial, Casco enmarcó esta iniciativa en la actividad nacionalizadora de la cultura y subrayó el propósito de “poner en práctica una actividad cultural que llegue a la clase trabajadora y la misión del trabajador teatral de hacer vigentes los principios justicialistas” (Campana, 1999: 127). Con un repertorio de tipo popular que incluyó las puestas de *Los mirasoles* de J. Sánchez Gardel (1974), *Entre bueyes no hay cornadas* de J. González Castillo (1975) y *Antígona Vélez* de L. Marechal (1976), la Comedia Provincial Santafesina realizó funciones por ciudades y pueblos del interior de la provincia y asumió tareas de refacción en la Sala Evita con la remodelación del escenario, la solución de problemas acústicos y el equipamiento de elementos de iluminación y sonido. Al producirse el golpe militar del 24 de marzo de 1976, la Comedia Provincial dejó de funcionar. Es decir, durante el gobierno provincial de 1973 aparece

2. El jurado estuvo compuesto por José María Junjes, en representación de la Secretaría de Cultura de la provincia, Jorge A. Copes, como jefe del Departamento de Teatro, cine y Audiovisuales del mismo organismo, Ana Rivas por la Sociedad Argentina de Autores de Argentina (Capital Federal), Néstor Nocera de la Asociación Argentina de Actores de Buenos Aires, Lelio Inrocci de la filial Rosario de la misma institución, Elisa Strahum por la Asociación Argentina de Directores de Teatro (Capital Federal) y Alejandro Anderson, Director del Teatro provincial (Moreno y Tiberti, 2013:436).

por primera vez el teatro en la estructura gubernamental de la provincia en el marco de una disputa de reivindicación de la cultura popular. Según nuestra lectura, esta inclusión no sólo tendría que ver con la búsqueda de unos efectos a nivel de la población en tanto sujeto de las políticas culturales, sino también con una vocación de ordenar el campo teatral hacia adentro. Un campo en el que se enfrentaba un sector del movimiento de teatro independiente de Capital Federal, ligados a los partidos de izquierda, con otro sector cercano al peronismo, cuya disputa se expresaba intensamente en el campo sindical a partir de los conflictos entre la AAA y la FATTA.

Todo el entramado institucional que se va armando en la ciudad de Rosario durante este período se retroalimenta y termina por consolidar la hegemonía dentro de la escena local de los sectores vinculados al peronismo, colocando en un lugar privilegiado a Arteón y, muy especialmente, a su director Néstor Zapata. En este sentido, por ejemplo, todos los integrantes de la Comedia Provincial estaban afiliados a SISTTEA, adheridos a la CGT y a la FATTA –según consta en el programa de mano de *Antígona Velez*. A su vez, el IV Congreso Nacional de Trabajadores del Teatro del que surge la FATTA tuvo lugar en la Sala Evita y contó con el apoyo del Ministerio de Educación y Cultura de la Provincia de Santa Fe y su Subsecretaría de Cultura, y de la Secretaría de Gobierno y Cultura de la Municipalidad, entre otros.

Indudablemente en el centro de este entramado se ubicaba una personalidad central para comprender el período: Néstor Zapata, quien se desempeñó como Secretario General de SISTTEA y miembro fundador e integrante del Secretariado Nacional de la FATTA, Director Provincial de la Sala Evita, Director administrativo de la recientemente creada Comedia Provincial y Subdirector General de Cultura de la Municipalidad de Rosario (1973-76). Desde estos espacios estatales, Zapata reforzó al movimiento habilitando contratos de trabajo y espacios de poder para aquellos actores ligados a SISTTEA, ya sea dentro de la Comedia Provincial o en la Dirección de Cultura Municipal: así se contrató, entre otros, a Norberto Campos, Carlos Medina, Nano Benza, Emilio Lenski, Cinquemani, Norma Pellegrino, etc., reforzando la posición privilegiada de los actores en la trama institucional de comienzos de los 70.

III

Este proceso de consolidación institucional del teatro, que se venía desarrollando de la mano de los gobiernos peronistas a nivel provincial y municipal, se interrumpió violentamente a partir del golpe de estado de 1976. Precisamente, una de las consecuencias más inmediatas de la dictadura fue la desarticulación de ese entramado que había consolidado en una posición de privilegio al sector teatral vinculado al peronismo, especialmente a Arteón y Néstor Zapata.

En términos generales, la gestión cultural del gobierno de facto se abocó en primer lugar a una reorganización de la subsecretaría. Se elaboraron las plantas orgánicas de las diferentes dependencias y con el fin de hacer “un real y concreto proceso depurativo de la Administración Pública” (Campana 1999: 143) se dio de baja a gran cantidad de empleados del área. En este marco se destituyó a Néstor Zapata como director administrativo de la Sala Rosario (ex Evita) y se contrató a la Sra. María Susana Gómez de Ábalos como Directora encargada. De igual modo, Zapata fue destituido del cargo municipal. De la mano de este proceso, la cuestión teatral fue borrada dentro del organigrama provincial. Si comparamos el organigrama de la Subsecretaría de Cultura del período 1973-76 con el que entra en vigencia durante la dictadura –según Disp. N°114/74, Decreto 2439/77 y 661/81– podemos ver graficado elocuentemente no sólo el achicamiento de las dependencias específicas del área sino también la desaparición del teatro dentro de la estructura de gobierno³.

3. La Subsecretaría de Cultura pasó a tener sólo cuatro dependencias: el Comité Ejecutivo del Instituto de Promoción de las Ciencias, las Artes y las Realizaciones (IPCLAR), Promoción cultural del Interior, el Servicio Provincial de Cultura –del que dependían los entes culturales tales como museos, escuelas de arte, organismos musicales, salas, etc- y el Departamento Zona Sur.

Por otro lado, la prohibición de la actividad gremial impuesta por la dictadura afectó notablemente el proceso de construcción de una Federación teatral nacional disidente de la AAA. Sin embargo, hay que decir que, aún sin personería gremial, la FATTA siguió funcionando como entidad cultural promoviendo los intercambios entre los elencos de las provincias del interior. Se organizaron congresos, muestras nacionales de teatro itinerantes, circuitos de giras e intercambios provinciales entre elencos de las provincias alimentando y acrecentando las redes entre grupos. Así, por ejemplo, en 1978 se desarrolló en Rosario La Muestra de Teatro Nacional entre enero, febrero y marzo; ese mismo año y también en Rosario, se celebró el V Congreso de Trabajadores de Teatro el 23, 24 y 25 de marzo en el que participaron delegaciones de Buenos Aires, Córdoba, Corrientes, Chaco, Jujuy, Misiones, Salta, Santa Fe, Santiago del Estero y Tucumán, la Segunda Muestra de Teatro Nacional y Primera de Teatro Infantil en Rosario en septiembre de 1979, la Muestra Nacional de Teatro en octubre de 1979 en Santa Fe, la III Muestra Nacional de Teatro en Santiago del Estero en julio de 1980, el VIII Congreso Nacional de FATTA, Quinta Muestra Nacional de Teatro para Adultos y Niños desarrollada en Resistencia en septiembre de 1982, entre otros.

En tal sentido, consideramos que -aún sin el soporte legal- esa institucionalidad construida del 73 al 76 sirvió de soporte para mantener las redes entre los grupos del interior y resistir al proceso de fragmentación que impuso la dictadura. Readaptando su constitución como ente político cultural pudo sobrellevar la prohibición de la actividad sindical. Ese tejido institucional que operó como plataforma para estructurar vínculos de disenso en el contexto dictatorial, logró subsistir a las acometidas institucionales del nuevo régimen y fue el que, finalmente, se activó en el contexto de reinstitucionalización de la transición democrática en torno a las disputas por la ley nacional de teatro.

Reflexiones finales

Arteón participó del proceso de politización que se dio en las esferas del arte desde fines de los 60 y principios de los 70, constituyéndose en uno de los grupos más relevantes de la ciudad de Rosario. A partir de la implementación de mecanismos de autogestión muy innovadores que combinaban actividades en cine y publicidad como formas de financiamiento de lo teatral, lograron una trayectoria de 50 años que nos permite analizar esas diferentes formas de articular lo teatral y lo político.

En tal sentido, identificamos una primera etapa que denominamos experimental en la que lo político se asentó en la búsqueda de nuevos procesos de creación que permitieran el acceso a formas y contenidos que expresaran el rechazo al orden social existente. Luego, el grupo atravesó una etapa militante en donde la práctica teatral se articuló con una militancia dentro del peronismo y, desde allí, interrogó no sólo la dimensión específicamente escénica de lo teatral, sino también sus políticas de articulación con el orden social. En tal sentido, el grupo buscó una intervención política poniendo su trabajo al servicio de las luchas sociales o políticas, asumiendo elementos de una estética popular e implementando formas de circulación alternativas a la presentación en salas.

Según hemos desarrollado, entendemos que la singularidad que adquirió la experiencia de Arteón dentro de otras de teatro militante tiene que ver precisamente con aportar a un proceso de consolidación institucional de sus prácticas. En el caso de Arteón, la voluntad de transformación del orden social los llevó a una práctica política que delineó sus contornos en la articulación con el Estado y en la conformación de entidades sindicales. En este sentido, la práctica militante de Arteón se diferenció por

apostar a consolidar las disputas políticas en construcciones institucionales. Y, si bien con la imposición de la dictadura militar estas instituciones fueron debilitadas, sirvieron de plataforma para sostener un tejido de disenso que resistió a la fragmentación y el aislamiento. Ya en el contexto democrático, este mismo entramado sustentó un trabajo político de articulación de una posición disidente a la AAA en el debate por la ley nacional de teatro.

Bibliografía

- » Acta de Escrutinio y Puesta en Posesión de Autoridades de la Junta Electoral de SISTTEA. Abril 1975. Santa Fe.
- » Arias, Rodríguez y Tomé. “Los apuntes del ángel infortunado. Arteón”. *Señales en la Hoguera*, Año I, Número 2, 2002. Pp 21-27.
- » Campana, J. (1999). *Crónica sobre la política cultural de los gobiernos santafesinos (1920-1999)*. Rosario: Ediciones culturales santafesinas.
- » Cejas J. (2002). “Teatro: la búsqueda de una identidad tan esquiva como los orígenes de la misma ciudad”. En: *Historia de Rosario 1.o*. Sociedad de Historia de Rosario · Nueva Hólade: Rosario.
- » Decreto Nº 2439/77. Provincia de Santa Fe.
- » Decreto Nº 661/81. Provincia de Santa Fe.
- » Decreto Provincial 5251/74. Santa Fe.
- » Disposición Nº114/74. Provincia de Santa Fe.
- » Disposición Nº58 /74. Provincia de Santa Fe.
- » Gilman, C. (2012). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires. Siglo XXI Editores
- » Halac G. (2006). *Teatro Independiente en Córdoba Identidad y Memoria. Cuadernos del Picadero Nº11*. Buenos Aires: INT.
- » Longoni A. y Mestman (2008). *Del Di Tella a Tucumán Arde: vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba.
- » Moreno O. y Tiberti O. (2013). *Crónica de una utopía teatral. Los teatros independientes de Rosario y sur de la provincia de Santa Fe (1924- 1983)*. Rosario: UNR Editora.
- » Moset J. (1994). “Ionesco y el Tim, el absurdo en la aldea”. *Revista Vasto Mundo*, Segunda época, Nº5, Agosto /sept. 1994. Pp26-29.
- » Resolución Nº 452 del Ministerio de Trabajo de la Nación.
- » Telegrama AAA. Abril de 1975.
- » Tello C. (2007). “Rosario”. En Pellettieri O. (comp.) *Historia del teatro argentino en las provincias*. Volumen II. (Pp. 437-477). Buenos Aires. Editorial: Galerna / INT.
- » Moreno O. y Tiberti O. (2013). *Crónica de una utopía teatral. Los teatros independientes de Rosario y sur de la provincia de Santa Fe (1924- 1983)*. Rosario:UNR Editora.
- » Verzero L. (2013). *Teatro militante. Radicalización artística y política en los años 70*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- » Viano C. (2000). “Una ciudad movilizada (1966-1976). En Pla R. (coord.) *Rosario en la historia*. (Pp23-120). UNR Editora, Rosario.
- » Zapata, N. “Arteón. Organización de arte”. Documento inédito.
- » Zapata, N. (2015) Entrevistas personales 10 febrero 2009 y 7 y 14 febrero.